



Anabases

Traditions et réceptions de l'Antiquité

19 | 2014

Varia

Découvrir l'Antiquité sensuelle des peintres victoriens : une exposition au musée Jacquemart-André

Charlotte Ribeyrol



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/anabases/4708>

DOI : 10.4000/anabases.4708

ISSN : 2256-9421

Éditeur

E.R.A.S.M.E.

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2014

Pagination : 321-325

ISSN : 1774-4296

Référence électronique

Charlotte Ribeyrol, « Découvrir l'Antiquité sensuelle des peintres victoriens : une exposition au musée Jacquemart-André », *Anabases* [En ligne], 19 | 2014, mis en ligne le 01 avril 2017, consulté le 21 octobre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/anabases/4708> ; DOI : 10.4000/anabases.4708

Ce document a été généré automatiquement le 21 octobre 2019.

© Anabases

Découvrir l'Antiquité sensuelle des peintres victoriens : une exposition au musée Jacquemart-André

Charlotte Ribeyrol

- 1 L'exposition « Désirs et volupté », qui s'est tenue au musée Jacquemart-André du 13 septembre 2013 au 20 janvier 2014⁵⁵, a présenté pour la première fois au grand public la collection de peintures victoriennes de l'homme d'affaires mexicain Juan Antonio Pérez Simón. Cette collection réunit des œuvres souvent peu connues d'artistes britanniques majeurs des années 1860 à 1914. Mais contrairement aux Impressionnistes dont ils sont les contemporains, ces peintres ne font pas entrer le monde industriel dans leur espace pictural. Leur modernité est ailleurs : dans la quête d'une sensualité souvent provocante et d'une beauté purement formelle, qu'ils déclinent forcément au passé. Aussi l'exposition a-t-elle fait la part belle à l'Antiquité et au Moyen Âge, deux « âges d'or » dont Lord Acton affirmait en 1859 qu'ils se disputaient les faveurs des Victoriens : « *Two great principles divide the world and contend for the mastery, antiquity and the Middle-Ages. [...] This is the great dualism that runs through our society*⁵⁶. » La période est en effet aux *Revivals* – grec comme médiéval – en réaction à une révolution industrielle abîmée dans son matérialisme et n'offrant que trop peu de perspectives créatrices.
- 2 Fuyant la laideur du monde moderne, ces peintres victoriens partent donc en quête d'un passé idéalisé, allégoriquement figuré par des nymphes voluptueuses (telle la *Crenaia* de Leighton) ou des ensorceleuses plus ambiguës. Malgré cette posture de retrait, l'hellénisme (comme le médiévisme) de ces artistes est loin d'être passéiste et atemporel. L'articulation entre nostalgie et féminité qui sert de fil rouge à cette exposition n'est d'ailleurs pas un hasard puisque l'Antiquité, plus encore que le Moyen Âge, s'apparente à un espace-temps utopique qui doit rester désir, ainsi que l'explique le critique victorien Walter Pater : « *Such an attitude towards Greece, aspiring to but never actually reaching its way of conceiving life*⁵⁷. » La Grèce antique que ces artistes convoquent devient ainsi une figure du contemporain, autorisant une rupture avec

certaines normes morales que les Romantiques avaient commencé à remettre en question, et que la génération des années 1860-1890 continue d'ébranler⁵⁸.

- 3 La première et la dernière salle de l'exposition accordaient une place de choix à l'œuvre de Lawrence Alma-Tadema. Ce peintre hollandais, devenu britannique en 1873, fit de nombreux voyages en Grèce et en Italie pour informer son regard sur l'antique. Son tableau *les Roses d'Héliogabale* (1888), pièce maîtresse de la collection, représente un banquet organisé par le tyran syrien Héliogabale, que le peintre Simeon Solomon avait déjà dépeint avec des traits androgynes quelques années plus tôt, en 1866⁵⁹. Ici, Alma-Tadema puise plus directement dans les sources antiques qu'il trahit néanmoins quelque peu afin d'accentuer l'harmonie chromatique de sa toile. Les violettes évoquées dans *l'Historia Augusta*, dont le peintre possédait une traduction allemande, deviennent ainsi des roses, sans doute en écho aux « roses du vice » célébrées par le poète hellénophile A.C. Swinburne dans son poème « Dolores », décrivant les frasques de la fille de Libitina et du dieu Priape. La pluie de roses qui s'abat par vagues musicales sur les convives semble au premier abord festive, jusqu'à ce que l'on comprenne que les figures au premier plan sont en train de suffoquer, sous le regard amusé et cruel de leur hôte. La composition dramatique de cette scène n'est pas sans évoquer certaines toiles de Jean-Léon Gérôme⁶⁰, qu'Alma-Tadema rencontra en 1864. Cette Antiquité dionysiaque (la ménade à l'arrière-plan joue d'un *aulos*) et déjà décadente tranche à la fois avec l'inspiration plus sage et informée d'un point de vue archéologique qui prédominait dans son œuvre une décennie plus tôt (*Agrippine rendant visite aux cendres de Germanicus*, 1866), mais aussi avec ses scènes de genre antiquisantes tardives, dont la dernière salle proposait quelques exemples (comme *Courtiser sans espoir*, 1900). Ici, l'intertexte historique ou mythologique s'absente au profit d'une collusion fantasmée entre intérieur victorien et décor antique.
- 4 La deuxième salle, toujours centrée autour de la référence antique, présentait l'œuvre de peintres très différents, à l'exception peut-être de Frederick Goodall, dont l'érotisme biblique fait écho au sensualisme de *La Reine Esther* (1878) d'Edwin Long. Ces deux orientalistes partagent un même goût pour la précision archéologique de leurs décors. En témoignent la représentation du temple d'Isis à Philae à l'arrière-plan de *Moïse sauvé des eaux* (1885), ainsi que les reliefs sculptés du palais de Xerxès figurés derrière Esther. En revanche, dans les toiles de jeunesse de Frederick Leighton (qui devint plus tard Président de la *Royal Academy*) ou dans celles d'Albert Moore, l'antique ne s'embarrasse plus de tels prétextes historiques, bibliques ou mythologiques. Il devient synonyme de « l'Art pour l'Art » ou plutôt d'un esthétisme (*Aestheticism*) à l'anglaise, qui privilégie l'harmonie sensuelle et sensorielle des formes et des couleurs au détriment du sujet – au risque, parfois, d'un certain anachronisme, comme dans le *Quatuor* (1868) de Moore. Une frise de jeunes gens en toges y joue de violons étrangement modernes. Le peintre rend ainsi hommage à la musique, sœur de l'art pictural, dont l'expressivité purement émotionnelle se donne à voir dans une composition qui évoque à la fois un relief sculpté et une partition, alternant notes blanches et noires. Cette « circulation musaïque⁶¹ » renvoie à l'étymologie même du mot Esthétisme, du grec *aesthesis*, signifiant perception. Aux yeux des Esthètes, leur mouvement trouve en effet ses origines en Grèce antique : « *Before [Plato], you know, there had been no theorising about the beautiful, its place in life, and the like ; and as a matter of fact he is the earliest critic of the fine arts. He anticipates the modern notion that art as such has no end but its own perfection – "art for art's sake"*⁶². »

- 5 La salle suivante exposait les muses d'artistes davantage héritiers, cette fois, de la confrérie préraphaélite. On pouvait y admirer une sanguine abîmée et émouvante représentant une allégorie androgyne du sommeil (1892) de Solomon dont le poète A.C. Swinburne affirmait que son génie tenait à la fois de l'hellénique et de l'hébraïque, deux pôles pourtant opposés aux yeux de ses contemporains⁶³ :

So much indeed does this fresh interfusion of influences give tone and shape to his imagination, that I have heard him likened on this ground to Heine, as a kindred Hellenist of the Hebrews. Grecian form and beauty divide the allegiance of his spirit with Hebraic shadow and majesty : depths of cloud unsearchable and summits unsurmountable of fire darken and lighten before the vision of a soul enamoured of soft light and clear water, of leaves and flowers and limbs more lovely than these⁶⁴.

- 6 À l'exception de cette sanguine homoérotique de Solomon, l'exposition fait essentiellement la part belle à des femmes sensuelles et séduisantes, comme la *Fatima* d'Edward Coley Burne-Jones (1862) représentant l'épouse de Barbe-Bleue, les clés à la main et sur le point d'ouvrir la chambre interdite – variante médiévale en quelque sorte de la curiosité fatale de Pandore. Contrairement aux peintres des deux salles précédentes, ces artistes revendiquaient en effet des sources essentiellement littéraires, d'Alfred Lord Tennyson à William Morris. Le *Paradis Terrestre* (1868) de ce dernier inspira à Burne-Jones ses séries de *Pygmalion* (1871), une mise en abyme de la relation créatrice entre l'artiste et son modèle. Les deux séries, dont l'exposition ne présentait qu'une des toiles (*Les Désirs du cœur*, 1871), traduisent le passage progressif du marbre à l'incarnat. Le mythe ovidien, très populaire chez des poètes comme Théophile Gautier ou A.C. Swinburne, connut également durant la seconde partie du XIX^e siècle une fortune picturale étonnante, en France (on songe aux deux tableaux « jumeaux » de Gérôme) comme en Angleterre. La couleur y apparaît comme un catalyseur érotique tout en soulignant le désir de ces artistes de redonner vie à une Antiquité trop marmoréenne⁶⁵.

- 7 Cette veine littéraire se ressentait aussi dans la salle suivante, où étaient exposées deux toiles de John William Waterhouse représentant des sorcières dont la beauté fatale rappelle celle de la *Morgan La Fay* de Burne-Jones ou de la *Médée* de Frederick Sandys⁶⁶. À l'image de la poésie de William Morris, mêlant diction médiévale et sujet antique, ces tableaux témoignent de la porosité tout anachronique des imaginaires nostalgiques, en écho peut-être ici encore à Pater qui se plaisait à chanter « l'hellénisme du Moyen Âge⁶⁷ ». Le contraste avec la salle suivante n'en était que plus frappant, des sorcières ambiguës y cédant la place à des figures d'héroïnes arthuriennes tragiquement fidèles, comme l'*Elaine* (1891) de John Melhuish Strudwick (le disciple de Burne-Jones) ou encore l'*Enid* d'Arthur Hughes (1863) – qui fut l'ami du Préraphaélite John Everett Millais, dont la *Couronne de l'amour* (1875) semblait s'opposer en tout point à *La Boule de Crystal* (1902) de Waterhouse.

- 8 Contrastant là encore avec cette peinture plus narrative, les muses dénudées de l'avant-dernière salle illustraient la vogue du nu, débutée dans les années 1860, qui écorne notre image d'une Angleterre victorienne corsetée dans son puritanisme. Durant cette période, le lien entre le nu et l'antique devint en effet de plus en plus ténu, les artistes déclinant à l'envi des figures féminines à leur toilette qui n'étaient déjà plus des Vénus sortant des eaux, à l'image de *La Baignade* de Moore (1890) qui évoquerait presque un Renoir. De même, l'*Andromède* d'Edward John Poynter (1869) n'a plus besoin pour s'exhiber d'un Persée ni d'un monstre menaçant. Seul compte le culte d'une beauté sensuelle qui s'érotise sous des drapés mouillés, à l'instar de la *Crenaia* (1880) de

Leighton. La *Venus Verticordia* de Dante Gabriel Rossetti (1867) (le seul nu de l'artiste dont une flèche phallique souligne l'érotisme troublant) attirait également le regard grâce à l'harmonie de ses teintes chaudes et vénitiennes. Ici encore l'intertexte mythologique – Aphrodite tient la pomme que Pâris lui a offerte – apparaît tout à fait secondaire. La référence latine à une Vénus censée guider les femmes sur le chemin de la vertu se trouve même dévoyée au profit d'un éloge du sensuel.

- 9 La dernière salle pouvait paraître bien sage après ces nus provocants. On y renouait avec l'idéal domestique et une féminité d'intérieur parfois sublimée par des décors antiques et un travail très technique sur les textures et les matières, et à l'image du marbre délicatement nervuré de la *Valeria* (1916) de William Clarke Wontner ou encore de *Un message de l'amour* (1909) d'Alma-Tadema. Ici, les Victoriens se rêvent en toge⁶⁸.
- 10 Cette exposition offrait donc un panorama très riche des aspirations éclectiques et sensuelles d'artistes victoriens tantôt rebelles, tantôt académiques. Leur recherche d'un ailleurs fantasmé, qu'il soit antique ou médiéval, traduit une démarche résolument moderne de rupture avec leur temps, tout en annonçant les innovations oniriques, mais tout aussi nostalgiques, des Symbolistes de la fin de siècle.

NOTES

55. Voir le catalogue de V. GÉRARD-POWELL, *Désirs et Volupté à l'époque victorienne*, Bruxelles, Fonds Mercator, 2013.

56. Lord Acton cité par Fr. TURNER, *The Greek Heritage in Victorian Britain*, Haven et Londres, Yale University Press, 1981, p. xi.

57. Walter PATER, « Aesthetic Poetry », *Appreciations, With An Essay On Style*, Londres, Macmillan & Co., 1889, p. 224.

58. Sur ces artistes, et le mouvement de l'Esthétisme, cf. C. RIBEYROL, « Étrangeté, passion, couleur », *L'hellénisme de Swinburne, Pater et Symonds (1865-1880)*, Grenoble, ELLUG, 2013.

59. Sur la réception de la figure décadente d'Héliogabale, voir M. ICKS, *The Crimes of Elagabalus : The Life and Legacy of Rome's Decadent Boy Emperor*, Harvard University Press, 2012.

60. Rappelons qu'une exposition lui a été récemment consacrée au musée d'Orsay : cf. M. SOLER et M. SCAPIN, « Jean-Léon Gérôme au musée d'Orsay, retour à Paris d'un bâtisseur d'images », *Anabases* 14, 2011, p. 241-245.

61. M. DEGUY, *La poésie n'est pas seule, court traité de poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 152.

62. W. PATER, *Plato and Platonism, A Series of Lectures*, Londres, Macmillan & Co., 1893, p. 244-245.

63. Voir M. ARNOLD, *Culture and Anarchy, An Essay in Political and Social Criticism*, Londres, Thomas Nelson & Sons, 1869 et D.J. DELAURA, *Hebrew and Hellene in Victorian England*, Newman, Arnold and Pater, Austin et Londres, The University of Texas Press, 1969.

64. A. Charles SWINBURNE, « Simeon Solomon », *Complete Works*, vol. 15, p. 444-445.

65. Cf. Ch. RIBEYROL, « Homeric Colour : recherches sur la couleur chez les Esthètes anglais », in *L'Antiquité en couleurs. Catégories, pratiques, représentations*, éd. M. Carastro, Grenoble, Jérôme Millon, 2009, p. 43-61.

66. Sur ce tableau, cf. A. GRAND-CLÉMENT et Ch. RIBEYROL, « Colchian *pharmaka* : The colours of medea in 19th century painting in France and England », in I. BERTI et F. CARLA, *Magic and the Supernatural from the Ancient World. Imagines III*, London, 2014 (à paraître).

67. W. PATER, « Aesthetic Poetry », *Appreciations*, 224.

68. Pour reprendre le titre de l'ouvrage de Christopher FORBES, *Victorians in Togas : Paintings by Sir Lawrence Alma-Tadema in the collection of Allen Funt, Department of European Paintings*, NY, Metropolitan Museum of Art, 1973.

AUTEUR

CHARLOTTE RIBEYROL

Maître de conférences en littérature britannique du XIX^e siècle
vale

Université Paris-Sorbonne

charlotte.Ribeyrol@paris-sorbonne.fr